



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



CANCIÓN DEL SUR, O LA HISTORIA SEGÚN EL ESTUDIO DISNEY

MARÍA MÍGUEZ LÓPEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen

Canción del sur (1946) es una película del estudio Disney nunca editada en DVD o Blu-Ray y que en Estados Unidos nunca se comercializó en VHS. La propia compañía la tiene retirada de la circulación por considerarla racista, si bien durante años han rebatido las críticas que la acusan de distorsionar la historia americana amparándose en que nunca pretendieron hacer una película histórica y, por tanto, hablar de alteración de la realidad no tiene sentido.

Palabras clave: Animación, Canción del sur, Disney, Historia, racismo.

Abstract

Song of the South (1946) is a film by Disney studios that has never been released on DVD or Blu-Ray and was never available for sale on VHS in the United States. The company itself has put it away from distribution due to its alleged racism. Nevertheless, all this time they have kept disproving the critics that accuse the film of distorting American history, arguing that they never pretended to make a historic film. Therefore, speaking of reality alteration does not make any sense to the major.

Keywords: Animation, Disney, History, Song of the South, racism.

En el año 1946 el estudio Disney estrenó su película más polémica: *Canción del sur* (*Song of the South*), título que la propia compañía ha retirado del mercado por su supuesto racismo. Nunca comercializado en VHS en los Estados Unidos (sí en algunos países del resto del mundo, España entre ellos), no se encuentra tampoco disponible en DVD o Blu-Ray: ni lo está hoy en día ni ha contado nunca con edición en estos formatos. Y esto, a pesar de haber ganado dos Oscar (y haber estado nominado a otro más) y de su éxito tanto en el momento de su estreno como cuando regresó a las salas en 1956, 1972, 1980 y 1986, año en el que fue proyectado en pantalla grande por última vez.

Recordada por muchos espectadores que reclaman su salida al mercado, sobre todo a través de Internet, casi anualmente, en las reuniones de accionistas de la empresa de Mickey Mouse, los máximos dirigentes deben responder alguna pregunta sobre las posibilidades de su esperada edición en formato doméstico. La respuesta suele ser la misma: producto de su época, *Canción del sur* puede herir sensibilidades hoy en día y, por tanto, es preferible mantenerla guardada.

En el filme se narra cómo un antiguo esclavo, el tío Remus, cuenta al nieto de la que fue su ama diversas fábulas animadas. El protagonista de las mismas es Brer Rabbit, personaje célebre del folklore popular americano, sobre todo entre la población negra, que de generación en generación transmitía oralmente sus aventuras a modo de parábola. Este conejo, muy espabilado, usa la inteligencia para vencer a sus enemigos (un zorro, un oso y un lobo), más fuertes y grandes que él). Al igual que el animal, se infiere de las historias, los esclavos debían usar el ingenio para hacer la vida diaria un poco más tolerable.

Brer Rabbit, considerado casi un mito entre la comunidad afroamericana, alcanzó gran fama en Estados Unidos cuando el escritor Joel Chandler Harris (Eatonton, Georgia, 1848-Atlanta, Georgia, 1908) comenzó a narrar sus aventuras en el periódico en el que trabajaba, *The Atlanta Constitution*. Durante su juventud, Harris vivió en una plantación durante unos años. En ella escuchó estas historias por boca de los propios esclavos. Para transmitir las inventó un personaje, el tío Remus, que narraba estos cuentos al hijo de quien había sido su ama. Escritas en el dialecto en el que el Harris las había escuchado, las aventuras de Brer Rabbit se hicieron muy populares en el país una época en la que existía un gran interés en los esclavos liberados y en la vida sureña, por lo que triunfaron tanto entre la población blanca como negra.

Aunque acogida calurosamente por sus coetáneos, con el paso del tiempo comenzaron a surgir interpretaciones críticas con la obra de Harris, centradas la mayoría en la figura de Remus y su vida en la plantación. Joel Chandler fue acusado de reproducir los estereotipos de los negros indolentes, contentos con su situación, y también de ignorar las connotaciones subversivas de las fábulas. A esta corriente, que en su mayor parte coincidió en el tiempo con la lucha por los derechos civiles, seguiría otra, en años más recientes, que defiende que el autor era perfectamente consciente del material que tenía entre manos, de lo que estaba contando y de cómo quería hacerlo.

Debido a esa corriente de opinión negativa, desde que el estudio Disney anunció oficialmente su intención de llevar las historias de Remus al celuloide, los juicios reprobatorios no se hicieron esperar, y desde la comunidad negra se lamentó la puesta en marcha de una película que, creían, iba a dar de ellos una imagen negativa y servil. La Interracial Film and Radio Guild, organización que acababa de nacer, se mostró muy preocupada por cómo la película retrataría a la población afroamericana (ELIOT, 2003: 182). Vern Caldwell, publicista de los estudios Disney, había ya avisado al productor, Perce Pearce, cuando el guión estaba comenzando a escribirse, de que el terreno en el que iban a entrar era

delicado porque, entre aquellos que odiaban a los negros y los que se escandalizarían por verlos en la pantalla, evitar la controversia iba a ser muy complicado (GABLER, 2007: 434).

Roy Disney, hermano de Walter, el otro pilar del estudio, y siempre más precavido, había también sugerido a la RKO, distribuidora de la compañía en ese momento, que investigase sobre experiencias anteriores en películas con afroamericanos. Finalmente Walt Disney, teniendo en cuenta -al contrario de lo que solía hacer- las sugerencias, buscó el asesoramiento de Bill Kupper, jefe de ventas de la Twentieth Century-Fox para saber cómo había sido la distribución de *Stormy Weather* (1943).

Walter era consciente desde el primer momento de que tenía entre manos un producto delicado, y de ahí que hubiese contratado hasta a tres asesores (Clarence Muse, Maurice Rapf¹³¹⁷ y Morton Grant) para escribir el guion con Dalton Reymond. Lo mismo opinaba el consejero legal del estudio, Gunther Lessing: debían ser extremadamente cautelosos (KORKIS, 2012: 33; GABLER, 2007: 434). Fue por ello que, con el proyecto ya en marcha, el dirigente de la compañía Disney pidió asesoramiento también fuera del estudio, algo inusitado, y la Production Code Administration envió a los estudios de Burbank hasta tres informes aconsejando sobre el “problema negro” tras leer el primer borrador de Raymond. El primero de ellos sugería sustituir la fonética negra por una neutral, así como eliminar una frase del tío Remus que podía enfurecer a los líderes civiles (“Atlanta! Dat's er mighty tur'ble place”).

Estas sugerencias fueron adoptadas, pero no lo sería una fundamental: la de fijar con exactitud el momento histórico en el que la película tiene lugar. La PCA había incluso adjuntado diversas líneas de diálogo que lo dejasen patente, así como especificar “Georgia, 1870” en la portada del libro de Joel Chandler Harris que iba a aparecer en el primer fotograma de la película. Ese detalle, aunque sutil, dejaría claro que la esclavitud había sido ya abolida y que, por tanto, los negros de la plantación eran empleados y no esclavos. Pero el consejo cayó en saco roto y, como consecuencia, la gran mayoría de espectadores darían por supuesto que la llamada “institución peculiar” estaba aún vigente (COHEN, 2004: 64).

¹³¹⁷ Éste mostraría su gran disconformidad con el guion final: “algunas películas no deberían haberse hecho nunca, y *Canción del sur* es una de ellas”, llegaría a declarar (COHEN, 2004: 63). Él había sugerido diversos cambios en el texto, como sumir a la familia blanca en la pobreza y que el padre tuviese que ir a Atlanta a buscar trabajo, así como reescribir la personalidad de Brer Rabbit, que a su juicio no quedaba lo suficientemente identificado con la población negra. Sus sugerencias no llegaron a buen puerto y sus continuos roces con el guionista principal, Reymond (muy sureño en su forma de pensar, según Rapf), acabaron apartándolo del proyecto. También Muse renunció al trabajo al ver que los cambios que sugería no eran adoptados.

LA NO CONCRECIÓN HISTÓRICA

Así, el no especificar el momento histórico exacto en el que *Canción* se desarrolla dio pie a muchos malentendidos y a la mayor parte de críticas a esta cinta. La etapa prebélica nada tuvo que ver con la posterior a la Guerra de Secesión en lo que a la situación de los afroamericanos se refiere: de ser esclavos pasaron a ser libres, como, según el estudio Disney, lo son en esta película.

Ignorando los consejos de dejar claro este dato, la película se estrenó dejando al libre albedrío de cada espectador el situarla en la línea cronológica americana. En el VHS francés - que saldría al mercado décadas después del estreno- se especifica “Estamos en Georgia, sur de los Estados Unidos, después de la Guerra Civil”, y así lo manifestaron tanto el propio Walter como los portavoces del estudio en numerosas ocasiones, pero lo cierto es que en la película no queda claro en ningún momento¹³¹⁸. Por ello, la cuestión ha dado lugar a muchos debates y, a falta de elementos inequívocos, diversos son los detalles que se han analizado con el fin de determinar este hecho.

Público y crítica, en su mayoría, dieron por hecho que se trataba de una película ambientada en la esclavitud, y en la versión romántica, edulcorada y totalmente irreal que ofrece de este período basaron sus críticas. Determinar, a través de la propia obra y no de referencias externas, si esto resulta correcto, es fundamental.

Una pista importante podría darla el vestuario, elemento fundamental en el filme y cargado de significado. Para Susanna Ahston (citada en HAIRE, 2003), profesora en la Universidad de Clemson y especialista en literatura de la posguerra civil americana, la vestimenta de alguno de los protagonistas, claramente eduardiana, no dejaría lugar a dudas sobre la ambientación posbélica. Sin embargo, apunta esta autora, las faldas de Sally, algunas de ellas con canchán y aro, hacen pensar en el período bélico o prebélico, por lo que el dilema no puede resolverse de este modo.

Durante el período eduardiano (primera década del siglo XX), las clases altas adoptaron actividades de ocio, como el deporte, que provocaron un acelerado desarrollo en la moda. La ropa comenzó a ser más flexible y los corpiños y fajas quedaron atrás, siendo sustituidos por las “fajas saludables”, que permitían a las mujeres respirar mejor: llegando justo hasta la parte

¹³¹⁸ Aunque sea como simple anécdota, cabe decir que en el libro de prensa oficial del reestreno de 1980, contradiciendo las afirmaciones de varias décadas, la sinopsis dice que “‘Song of the South’ is a story about an insecure boy in the antebellum South who finds a wise friend and counselor in Uncle Remus, a slave on his grandmother’s plantation” (WALT DISNEY PRODUCTIONS, 1980: 3). Aun tratándose de un lapsus -es la única referencia a la posible ambientación esclavista encontrada en todo el material oficial del estudio-, su inclusión, sobre todo en un documento destinado a la promoción, resulta significativa.

inferior de la línea del busto, forzaban en pecho hacia delante y las caderas hacia atrás. Los vestidos de Sally responden a esa deseada figura en “S” y no son tan rígidos como los de épocas anteriores. También el uso del canacán había ido decreciendo, dando paso a faldas con menor volumen, como ocurre con los vestidos de la protagonista de *Canción* (que sin embargo sí lo conservan), que tienen igualmente mangas relajadas, como era habitual en esta época.

En cuanto al ropaje de Johnny, éste sí se inscribe claramente en la época de la posguerra, ya a finales de siglo, cuando los niños vestían pantalones y chaquetas de terciopelo adornadas con cuellos de ganchillo. Eran los llamados trajes Fauntleroy, muy de moda a finales de los 80 (GERNSHEIM, 1963: 75). Dos de los conjuntos del niño están hechos de terciopelo, mientras que otro par es de marinero, también muy acordes a los dictámenes estéticos de finales del siglo XIX, cuando alcanzaron gran popularidad después de que la reina Victoria vistiese de ese modo a su hijo mayor. Los lazos de los vestidos (o el pelo) de Sally y de uno de los trajes de Johnny, igualmente, remiten a este período.

El vestuario, si bien no es determinante, lleva a inclinarse hacia finales del siglo XIX o incluso inicios del XX, aunque no disipa las dudas. Tampoco lo hace del todo otro aspecto importante: la actitud de los afroamericanos hacia los dueños de la plantación. El argumento más veces aducido por el estudio para negar la ambientación esclavista es la libertad de actuación de Remus, que decide marcharse a Atlanta cuando cree que ya no lo necesitan, sin que nadie pueda impedirselo. En esa ciudad, puede intuirse, el patriarca de la familia, John, periodista, estaba teniendo problemas por sus posturas progresistas e igualitarias en la posguerra, que no gustaban a los georgianos más reaccionarios¹³¹⁹. Pero la actitud en general de los afroamericanos, servicial en extremo (o directamente servil) hacia los personajes blancos justifica la diversidad de opiniones al respecto.

Para Susan Miller y Greg Rode (1995: 89), por ejemplo, los negros son claramente esclavos, aunque presentados de forma “menos obvia”: tienen un estatus, podría decirse, indeterminado, que podría llevar a definirlos, en última instancia, como “campistas felices”. Fonte y Mataix (2000: 153) escriben, al resumir el argumento del filme, que “*Canción del sur* está ambientada en el Sur de *Lo que el viento se llevó*, en una idílica plantación de algodón cerca de Atlanta, donde todos los esclavos viven felices”. Para estos autores este es “[e]l único pero que se puede poner” a esta cinta: “la representación de esta plantación como un lugar idílico,

¹³¹⁹ El niño quiere saber si la abuela está enfadada con ellos, ante lo que la madre le pregunta por qué lo dice. “Well, Georgie says everybody’s mad at what daddy writes in the newspaper”, contesta Johnny.

con una visión estereotipada y paternalista de los esclavos, que se sienten felices y libres, y se reúnen en alegres coros alrededor del fuego para cantar” (FONTE Y MATAIX, 2000: 153).

Interpretándolo Fonte y Mataix como un esclavo, explican sobre Remus que su rol es el de “hombre de color, típico en las películas americanas, de sirviente, simpático y encantador. Llama la atención que decida abandonar la plantación por sí solo (a no ser que en algún momento que desconocemos hubiera conseguido la deseada 'Carta de Libertad')” (FONTE Y MATAIX, 2000: 159).

También en la *Georgian Encyclopedia*, en una entrada dedicada a la cinta, se especifica que esta no deja claro que se situó poco después de la Guerra Civil (RUPPERSBURG, 2004), como el estudio Disney ha afirmado históricamente. En total desacuerdo con esta interpretación se muestra Douglas Brode (2005: 57), para quien el contexto está muy claro: *Canción del sur* se sitúa en la Reconstrucción, pero Walter Disney quiso inmortalizar a los negros como personas muy trabajadoras que, al igual que otros personajes a los que admiraba profundamente (léase los siete enanitos), trabajan con agrado e, incluso, silban o cantan mientras lo hacen. Karl F. Cohen (2004: 62), por su parte, cree que claramente la película se sitúa después de la guerra.

Con motivo del reestreno en 1986, desde el estudio se declaró que la película no era un relato auténtico de nada en concreto, siendo esta frase muy significativa para su análisis. ¿Tiene en realidad el contexto esa gran importancia que público y crítica le han dado? Que los afroamericanos sean esclavos o libres, qué duda cabe, marca una diferencia fundamental, pero en este caso sigue sin ser un argumento válido: tras la Guerra de Secesión, la vida para los negros no era, en absoluto, tan paradisíaca como aquí se muestra.

“DISTORY” O LA RELACIÓN DISNEYSIANA CON LA HISTORIA

Como años después ocurriría, por citar un ejemplo, en *Pocahontas* (1995), este es un ejemplo de una problemática, la del estudio Disney con la historia, ampliamente documentada: la distorsión disneysiana de la realidad mediante la idealización y romantización, que consiste, básicamente, en la reconversión (o supresión) de todos los hechos “no apropiados” para el canon Disney. Esta distorsión no es exclusiva del ámbito cinematográfico, sino que se aprecia también en las demás subdivisiones de la compañía, sobre todo en los parques de atracciones en los que se hace referencia al tema del pasado.

Para Alan Bryman, que trata el tema en *The Disneyization of Society* (2008), esas omisiones responden principalmente a tres categorías: los problemas de la industria y las corpora-

ciones, aquellos relacionados con la raza y el género y, en general, cualquier tipo de situaciones que impliquen conflicto. Todos estos asuntos escabrosos son, como él recoge en el título de su obra, “disneyizados” acorde al canon histórico, social e ideológico al que deben adecuarse los títulos de la compañía.

Holdzkom (2011: 183) cita una entrevista a Walter Disney en *Newsweek*, del año 1955, en la que Walt explicó que siempre había querido abordar la historia americana porque, en su opinión, solían darse demasiadas cosas por supuestas. Las obras fílmicas de la compañía en las que se trata el tema histórico se centran, para esta autora, en tres períodos: la Revolución, la Guerra Civil y la expansión hacia el oeste, añadiéndose en los últimos años la lectura de los inicios del período colonial.

La unidad y la reconciliación son dos aspectos comunes a esta filmografía, derivados de la visión del mundo que tenía el propio Walter, y que se aprecian, por ejemplo, en series para televisión como *Davy Crockett* (1954-1955) o *Johnny Tremain* (1957), sobre la lucha contra los ingleses y la lucha por la liberación de la colonia de Boston durante la Guerra de la Independencia (1775-1783), o *The Swamp Fox* (1959-1961), centrada en el héroe americano Francis Marion, oficial en ese mismo conflicto.

Son las dos últimas obras en las que el dirigente del estudio estaba preocupado por la veracidad histórica, pero entendiendo esta como la correcta recreación de los movimientos de las tropas o los detalles de los uniformes, más que por la complejidad política de la revolución en sí misma (HOLDZKOM, 2011: 184, 187, 188). Mike Wallace, en *Mickey Mouse History and Other Essays on American History* (1996), analiza cómo es el pasado según el estudio Disney. Para ello se centra en el repaso histórico que se hace en el parque temático EPCOT, con atracciones mayoritariamente históricas. “Original Walt’s approach to the past was thus not to reproduce it, but to improve it”, afirma Wallace (1996: 136).

Cuando EPCOT abrió sus puertas, en la década de los 80, la empresa Disney había realizado ya diversas aproximaciones al pasado a través del cine y la televisión. En ellas, la selección, eliminación e invención (idealizada) habían sido las pautas a seguir, como posteriormente lo serían también en EPCOT.

Jason Sperb (2012: 28), por su parte, cree que fue en los años 90 cuando el estudio alcanzó el cenit en lo que se refiere a su gusto por reescribir la historia de los Estados Unidos, teniendo en mente a un consumidor blanco, de clase media, a la hora de hacerlo. En esos años, críticos, historiadores y activistas políticos consiguieron, mediante sus protestas, echar por tierra los planes de la empresa para construir un nuevo parque temático de cariz histórico. El

proyecto, destinado a emplazarse en Virginia bajo el nombre de “Disney's America”, era peligroso a ojos de Sperb porque, podría hacer pensar a los visitantes que la distorsión disneysiana -que para Sperb iba, seguro, a perpetrar- era en realidad la forma en que las cosas habían sucedido. En la misma línea se pronuncia el periodista Hollis Henry (2005), que ve en *Canción* un escenario de novela victoriana, donde todo el mundo tiene su propio lugar en el paraíso, siempre y cuando nadie cuestione el funcionamiento de las cosas.

No faltan tampoco quienes, aun reconociendo esa distorsión disneysiana de la realidad histórica, argumenten que hablar de ella carece de sentido pues el estudio en ningún momento tuvo la pretensión de retratar de forma fidedigna la realidad. Es el caso de Douglas Brode (2005: 61), para el que Disney no hizo una película histórica que plasmase el mundo real, sino tal y como a él le hubiera gustado que fuese, incitando así, en su opinión, al cambio social.

Ciertamente, no puede *Canción del sur* ser considerada, de ninguna forma, una película histórica, pues nunca fue tal la pretensión del estudio al llevarla a cabo. Coincidimos con esa apreciación de Brode, que también Jim Korkis señala (2012: 79): “Song of the South was never intended to be an accurate historical documentary of a troubled time in American history. It was meant to be a light, fantasy entertainment, similar to other films produced during the 1940s”.

Concordamos también con Korkis cuando opina que el estudio no pretendía con este filme realizar ninguna alegación política e, incluso, compartimos su visión sobre la intencionalidad de la compañía al producirla: “not a malicious attempt to reinforce the foolish stereotype of the inferiority of the black race”, sino “an attempt to show that children of all races and different social statuses could play together as friends, learn important moral lessons from stories, and survive times of trouble by finding a place to laugh” (KORKIS, 2012: 79).

Por lo que se desprende de las declaraciones de Disney o los documentos de la época, no hubo en ningún momento pretensión de alumbrar una cinta histórica y, seguramente, tampoco conciencia de estar elaborando una obra que pudiese ser considerada racista. “In fairness, surviving documents indicate that the Disney Studio did not intend the project to be a blatantly racist undertaking but rather one that would emerge from carefully considered folktales”, expone en la misma línea Steven Watts (1997: 277, 278).

Sin embargo, difiriendo de los “clásicos Disney”, imprecisos espacial y temporalmente, aunque no intente plasmarla fielmente, la película sí muestra reminiscencias claras a una etapa en concreto (la Reconstrucción según el estudio, el esclavismo para parte de la crítica y público) de la historia americana. Influye en ello el uso de la acción real mezclada con la anima-

ción, relativa novedad para la factoría de Burbank. Al introducir actores de carne y hueso, el mundo externo de fantasía e ilusión que la animación posibilita es más difícil de mantener.

Así, sin ser una película histórica, sí que transmite una visión muy concreta sobre tiempos pasados, una imagen idealizada y romántica del Viejo Sur, en consonancia con la que, en aquella época, prevalecía aún en parte del imaginario popular estadounidense. De esta forma, el problema “histórico” no es ya solo de la película, sino de la etapa, del ambiente, que intenta plasma: aunque sobradamente “documentado” en novelas y filmes, los años que la película refleja, ese modo de vida, nunca existió en realidad.

El “Magnolia Myth” (visión del sur esclavista, surgida poco después de la Guerra de Secesión, como un ambiente elegante, con bellas damas y galantes caballeros a los que sus esclavos, devotos y felices, sirven con agrado), aunque con cierta base en la realidad, nunca existió como tal fuera del ámbito literario o fílmico, es irreal, al igual que lo es el modo de vida representado en *Canción del sur*.

La imagen predominante de la plantación como representativa de la institución peculiar es también inexacta: “La mansión de blancas columnas, rodeada de árboles de sombra y alejada de los barracones, sin duda existía, pero mucho más en la imaginación de los de afuera que en la realidad. De los cuatro millones de esclavos en el sur, la mitad pertenecía a hombres que poseían menos de veinte”, explica Keegan (2001: 30).

La casa de *Canción*, en la línea de las de *Lo que el viento se llevó* (1939) o *Jezabel* (1939), está más basada en la leyenda que en fuentes históricas, si bien es cierto que la mansión (más o menos lujosa) sí que era el centro de la plantación y el símbolo más visible de la opulencia de sus dueños, tan grande y pródiga como fuese posible (CLINTON, 1982: 18). Aunque el contexto de la vida en la plantación no era la realidad mayoritaria, sí era en estas donde mejor podían percibirse las características de la misma, tanto aquellas más atroces como las más benévolas:

Que el sistema esclavista tuvo aspectos amables es algo que todos menos sus enemigos más acérrimos han concedido. Era común que amos y amas, por interés propio, pero también por humanidad y afecto, se preocuparan por el bienestar, e incluso por la felicidad de sus esclavos, organizándoles días feriados y fiestas, dándoles gratificaciones y regalos, y celebrando acontecimientos notables, nacimientos y bodas.

(KEEGAN, 2011: 37)

Esto no atenúa la crueldad de un sistema totalmente opresivo en el que “los esclavos eran azotados regularmente por mal comportamiento o pereza por el amo, el capataz o incluso el ama” (KEEGAN, 2011: 37). Pero, simplemente por egoísmo, interesaba a los amos tener

esclavos bien alimentados, sanos y, en la medida de lo posible, contentos. Porque si la mansión existió, también así los esclavos que nunca fueron azotados (principalmente los dedicados a las labores domésticas). La imagen del amo benevolente de *Canción* tiene, pues, cierta base histórica. Pero ocurre con ella lo mismo que con la obra de Harris: seleccionó únicamente el estudio los aspectos asimilables a su tipo de películas, obviando o modificando los demás. Porque, retomando el ejemplo del castigo físico, aunque los amos especialmente crueles no estaban bien vistos por la comunidad, el uso del látigo estaba extendido y era aceptado por la opinión pública.

A pesar de haber establecido que no estamos ante una película histórica, resultan interesantes los tres modos de mirar una obra cinematográfica histórica que presenta Marc Ferro (1980: 138, 139). El más común, heredado del positivismo, se basa en verificar la reconstitución exacta de la realidad (modo que ha sido el empleado por la mayor parte de la crítica como argumento contra esta película). La segunda forma de abordar la escritura histórica a través del séptimo arte es la ideología de la película que, “independientemente de su historicidad, permite toda clase de compromisos con la representación del pasado, todo tipo de subversiones”. *Canción del sur*, y la nómina de títulos Disney hasta ese momento, responde a ese mundo sin violencia, humorístico, musical y de entretenimiento ligero situado en un mundo externo y de fantasía (WASKO, 2001: 113, 114).

¿HISTORIA O NO?

De las propuestas por Ferro, especialmente relevante resulta la tercera forma de mirar estas obras: se prescinde del soporte histórico (salvo ciertos elementos aislados, en este caso) para crear un discurso novelesco gracias al cual el autor puede subvertir de forma sencilla el discurso histórico, logrando “exponer con mayor desahogo su propia visión del mundo sin que se note”, en la que “lo novelesco se convierte en el taparrabo predilecto de lo Político” (FERRO, 1980: 139). Ocurre en este caso lo que comenta Piccinelli (2010: 78) cuando habla de que la producción cinematográfica “no sólo no escapa a la leyenda, sino que contribuye a reforzarla” a pesar de que histórica sea solo su ambientación -como puro marco narrativo- y no narre un hecho del pasado verificable (NIGRA, 2010: 8).

Riambau y Torreiro (1996: 31) exponen que las películas biográficas, de personas célebres o las históricas pueden cumplir una función de “aculturización cívico-histórica” de dos formas diversas: la presentación de la historia de forma didáctica o convirtiendo los hechos históricos en un mito, situando la acción en un pasado fuera de la línea temporal “capaz de

producir todavía valores y fe en el progreso”. Usan como ejemplo las películas de Capra, en las que el pasado se configura no solamente como “un repertorio de tradiciones o una serie de cómodas anécdotas, sino una fuerza social por recuperar”. La intencionalidad del estudio Disney, tras unos años duros tanto para la propia empresa (en los que el público parecía haberlos abandonado y una importante deuda contraída con el Banco de América no hacía más que acrecentarse) como para el pueblo estadounidense, podría tal vez ir en esa línea.

La falta de realismo es el argumento con el que más se ha criticado la película, y su búsqueda ha guiado gran parte de los análisis tanto de esta como de gran parte de los estudios sobre la representación étnica y racial que se realizan en los medios de comunicación. Es el trabajo “correctivo” del que hablan Shohat y Stam (2002: 183): la presentación de los errores históricos estableciendo como principal valor de una obra la lealtad a la verosimilitud estética.

Para estos autores, gran parte de esos debates terminan en una encrucijada, al defender cada cual (crítico o espectador) lo que considera su “verdad”. Aun reconociendo que las películas solo son representaciones, debido a los efectos, muy reales, que producen en el mundo, y a las afirmaciones histórico-realistas que realizan, conceden estos autores trascendencia a este tipo de análisis, y reconocen el derecho de quienes los formulan a llevarlos a cabo: “[a]unque no hay verdad absoluta, no hay verdad separada de la representación y su difusión, todavía hay verdades contingentes, cualificadas y dependientes del punto de vista en el que están inmersas ciertas comunidades” (SHOHAT Y STAM, 2002: 186).

Citando a Mijaíl Bajtín, para quien el arte es social (no por representar la “verdad” o la “realidad”, sino por conformarse como una “expresión” situada históricamente, una serie de signos de unos sujetos a otros, constituidos socialmente e inmersos en circunstancias sociales e históricas concretas todos ellos), Shohat y Stam (2002: 188) desvían la atención de si la obra es fiel a una verdad o realidad dirigiéndola a la “orquestración concreta de discursos ideológicos y perspectivas colectivas”. El cine es, así, mimesis, pero también es expresión: de un emisor concreto (el estudio Disney) que articula un discurso minuciosamente codificado para aparentar una idea (la libertad de los esclavos, la igualdad de razas y clases) pero que en el fondo, en este filme y en buena parte de su nómina de películas, transmite la opuesta.

De cualquier forma, incluso las obras de ficción sin vertiente historicista son Historia, siguiendo a Ferro (1980: 26), y aportan siempre información sobre el universo y el marco vital del autor: “¿El postulado? Que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia”. Es por tanto esta obra, retomando las palabras de Sand (2004: 494), un testimonio, un documento anclado

en su tiempo, que en este caso muestra la visión que en esos años todavía pervivía en parte de la población estadounidense sobre la época esclavista.

BIBLIOGRAFÍA

- BRODE, D.: *Multiculturalism and the Mouse. Race and Sex in Disney Entertainment*, Texas, University of Texas Press, 2005.
- BRYMAN, A.: *The Disneyization of Society*, Londres, Sage Publications, 2008.
- CLINTON, C.: *The Plantation Mistress. Woman's World in the Old South*, Nueva York, Pantheon Books, Random House, Inc., 1982.
- COHEN, K. F.: *Forbidden Animation. Censored Cartoons and Blacklisted Animators*, Portland, McFarland & Company, Incorporated Publishers, 2004.
- FERRO, M.: *Cine e Historia*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1980.
- FONTE, J. y MATAIX O.: *Walt Disney. El Universo Animado de los Largometrajes (1937-1967)*, Madrid, T & B Editores, 2000.
- GABLER, N.: *Walt Disney. The Biography*, Londres, Aurum Press Ltd., 2007.
- GERNESHEIM, A.: *Victorian & Edwardian Fashion: A Photographic Survey*, Nueva York, Dover Publications, Inc., 1963.
- Haire, C. (2003, 19 de febrero). “Who Framed Brer Rabbit?”. *MetroBeat Magazine*. Recuperado desde <http://www.songofthesouth.net/news/archives/metrobeat.html>.
- HENRY, H.: “Song of a Never-Was South. Will Disney re-release a twisted film?”, *The Black Commentator*, recuperado desde http://www.blackcommentator.com/139/139_south.html, 1 de junio de 2005.
- HOLDZKOM, M.: “A Past to Make Us Proud: U.S. History According to Disney”, en VAN RIPER, A. B. (ed.). *Learning from Mickey, Donald and Walt: Essays on Disney's Edutainment Films*, Jefferson, Mcfarland & Co. Inc., 2011, pp. 183-202.
- KEEGAN, J.: *Secesión. La guerra civil americana*, Madrid, Turner Publicaciones S.L., 2011.
- KORKIS, J.: *Who's Afraid of the Song of the South? And Other Forbidden Disney Stories*, Orlando, Theme Park Press, 2012.
- ILLER, S. y RODE, G.: “The Movie You See, The Movie You Don't”, En BELL, E., HAAS, L. y SELLS, L. (eds.), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*, Indiana, Indiana University Press, PP. 86-103.

- NIGRA, F.: “Ideología y reproducción material de la ideología por el cine”, En NIGRA, F. (ed.), *Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos*, Utuzaingó (Buenos Aires), Editorial Maipue, 2010, pp. 11-30.
- PICCINELLI, M.: “La historia que nos cuenta el cine: *El Álamo* y la reedición de la doctrina del Destino Manifiesto en el siglo XXI”, en NIGRA, F. (ed.), *Hollywood, ideología y consenso en la historia de Estados Unidos*, Utuzaingó, Editorial Maipue, 2010, pp. 61-80.
- RIAMBAU, E. y TORREIRO, C. (coord.): *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Ediciones Cátedra S. A., 1996.
- RUPPERSBURG, H.: “Song of the South”, *The Georgian Encyclopedia*, recuperado desde <http://www.georgiaencyclopedia.org/articles/arts-culture/song-south>, 20 de enero de 2004.
- SHOHAT, E. y STAM, R., *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós, 2002.
- SAND, S.: *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del cine*, Barcelona, CRÍTICA, S. L. Diagonal, 2004.
- SPERB, J.: *Disney's Most Notorious Film: Race, Convergence, and the Hidden Histories of Song of the South*, Texas, University of Texas Press, 2012.
- WALLACE, M., *Mickey Mouse History and Other Essays on American History*, Filadelfia, Temple University Press, 1996.
- WALT DISNEY PRODUCTIONS: *Song of the South Pressbook*. S. L., 1980.
- WASKO, J.: *Understanding Disney*, Cambridge, Blackwell Publishers, 2001.
- WATTS, S.: *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life*, Nueva York, Houghton Mifflin, 1997.